

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

74 | 2014
Varia

Eric Bullot, *Renversements. Notes sur le cinéma – Sortir du cinéma. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma* – Raphaël Bassan, *Abécédaire de l'expérimental – la Part de l'Œil. Revue de pensée des arts plastiques* – Maria Soliña Barreiro González, *La mirada obsesiva : imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años 20*

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4922>

DOI : 10.4000/1895.4922

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 158-161

ISBN : 978-2-37029-074-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Eric Bullot, *Renversements. Notes sur le cinéma – Sortir du cinéma. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma* – Raphaël Bassan, *Abécédaire de l'expérimental – la Part de l'Œil. Revue de pensée des arts plastiques* – Maria Soliña Barreiro González, *La mirada obsesiva : imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años 20* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 74 | 2014, mis en ligne le 02 novembre 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4922> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4922>

© AFRHC

Ce sont les informations factuelles qui font la force de cet ouvrage comme de bien des livres américains d'histoire du cinéma. L'auteur finit par une réflexion sur le tourisme en France, la diversité régionale qui l'argumente, et débouche sur la défense de la « diversité » de la France post-coloniale : on ne peut s'empêcher de faire un peu la leçon aux *Frenchies*...

François Amy de la Bretèque

Xprmntl : Eric Bullo, *Renversements. Notes sur le cinéma 1 et 2*, Paris, Paris-Expérimental, 2009 et 2013 ; *Sortir du cinéma. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma*, Genève, Mamco, 2013 ; Raphaël Bassan, *Abécédaire de l'expérimental*, Crisnée, Yellow Now, 2014, 335 p. ; *La Part de l'Œil. Revue de pensée des arts plastiques*, n° 25-26, 2010-2011, « L'art et la fonction symbolique », « Dossier Benjamin Fondane » ; Maria Soliña Barreiro González, *La mirada obsesiva : imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años 20*, Barcelone, Universitat Pompeu Fabra, 2011, 445 p. + dvd.

Y a-t-il une « histoire » du cinéma expérimental, qu'appelle-t-on « expérimental » (seul mot que retint Dominique Noguez pour désigner un certain type de cinéma, mais mot qu'il ne voulait écrire que biffé tandis que le festival de Knokke-le-Zoute, lui, en omettait toutes les voyelles) ? Ces questions accompagnent des courants cinématographiques assez divers qu'on peut rétro-baptiser ainsi dès... Marey, Cohl ou Lucien Bull (Brenez) ou, au contraire, sont liées à l'émergence du mot (or, Jean Giraud ne le repère pas avant 1930, année butoir de son *Lexique français du cinéma*) émanant de problématiques de l'après-Deuxième Guerre mondiale, prenant la relève de celui, controversé, d'« avant-garde », dilué lui-même entre des positionnements antithétiques... Ou faut-il replacer la composante ou la disposition expérimentale du cinéma au sein d'une histoire générale du medium – ce qui permet de voir comment il joue des propriétés communes à tous les types de films (y com-

pris extra-artistiques), se prend parfois au jeu et d'autres fois les déjoue. Il semble qu'à vouloir délimiter un espace qui lui soit propre on se condamne à ignorer nombre de liens de « ce » cinéma avec « l'autre » ou les autres cinémas.

Ce système de distinction et d'exclusion fonctionne depuis les années 1910 (peut-être avant) et s'il est propre à susciter des œuvres ou des prises de position de cinéastes (de Gance à Lemaître on cherche à postuler un commencement), il peut paraître limitatif et même ruineux dès lors que ce sont les historiens, les analystes et commentateurs qui le reconduisent. Ainsi Olivier Salazar-Ferrer dans le dossier Benjamin Fondane de *la Part de l'Œil* a une démarche contradictoire dans son essai de définition d'une « esthétique du cinéma » du poète roumain, parce qu'il tient à circonscrire l'espace où Fondane se meut. Fondane, dont Michel Carassou a déjà publié les *Œuvres* sur le cinéma (Plasma, 1984) et sur qui sont parues plusieurs études (dont *Fondane/Fondoianu et l'avant-garde* à la Fondation culturelle roumaine, 1999), est mal connu, l'a en tout cas été tardivement, sinon pour la bonne formule qu'il a trouvée, celle de « l'ère des scénarii intournables » que tous les textes sur le cinéma d'avant-garde cite (ainsi récemment Wall-Romana dans son *Cine-poetry*). Dans ce dossier, Fondane n'est envisagé qu'au sein de ce qu'on appelle « avant-garde » (sans définition initiale, mais dans une acception qui exclut le courant qui avait proclamé en être une, l'Avant-garde française – L'Herbier, Epstein, etc. sont ignorés –, sans parler des Russes et de quelques autres – pourtant : « le *Cuirassé Potemkine*, la *Mère*, la *Fin de Saint-Petersbourg*, *Tempête sur l'Asie* [...] ont bouleversé de fond en comble le cinéma mondial » écrit Fondane en 1933), il ne « dialogue » qu'avec Man Ray, Duchamp, Léger, Richter, etc., y compris sur le plan des théories esthétiques (on ne mentionne que les écrivains de la mouvance du futurisme, de Dada, du surréalisme et ignore Léon Moussinac et Elie Faure notamment). D'un autre côté, on reconnaît qu'il a aimé ou admiré des cinéastes du cinéma commercial comme les burlesques américains et, finalement,

qu'aspirant à devenir cinéaste, il participe à quelques productions sinon conventionnelles du moins inscrites dans le mode économique dominant (*Rapt* de Kirsanoff, *Tararira* qu'il tourne en Argentine en 1936 et laisse en plan). Par là, on manque un certain nombre de liens avec d'autres penseurs ou animateurs : on a cité quelques critiques, et pour les cinéastes, on songe au « cinéma des premiers temps », ne serait-ce que Méliès auquel renvoie, pour le moins, le portrait de Fondane avec sa tête dans les mains – comme aux cartes postales amusantes qu'a étudiées Chéroux dans une exposition –, ne serait-ce que Rigadin et autres absurdistes – Cohl, etc. – que, comme Benjamin Péret, comme Robert Desnos, Fondane a vus, ainsi que les mélés et les *serials* dont les images isolées inquiètent – comme l'a bien montré Nicole Vedrès. Le dossier apporte à la connaissance de Fondane en montrant l'importance qu'a revêtue pour lui la philosophie de Chestov : dans *Europe*, en 1929, il dit que c'est « le philosophe de la modernité » et s'insurge que cela soit ignoré. Il est difficile en outre de ne pas voir que Fondane participe, par ailleurs, de tout un courant de pensée où le cinéma est crédité d'une *puissance* (le mot, venu de Spinoza, est omniprésent chez Moussinac et on le retrouve chez le jeune Grémillon) et de pouvoirs d'instauration d'un nouvel art, d'un art moderne, d'un nouveau mode de pensée, etc. Ainsi Fondane/Epstein serait une confrontation utile à développer.

Dans sa thèse, Maria Soliña Barreiro González montre ainsi que le cinéma d'avant-garde, parce qu'il en accentue les traits, est le moyen privilégié d'étudier la temporalité moderne qui s'institue au ^{xx}e siècle (rejet de la linéarité et de la progressivité, discontinuité), qu'il n'offre pas tant un discours temporel alternatif qu'une organisation cohérente de cette temporalité nouvelle – poussée en somme à son comble et dès lors remettant en question le champ cinématographique et, partant, social (*La mirada obsesiva: imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años 20*).

Rendant compte du livre de Livio Belloi sur Gustav Deutsch (*Film Ist.*), André Habib relève que

« dans un esprit typiquement moderniste », le cinéma expérimental privilégie une démarche fondée sur « le principe de soustraction », s'appliquant souvent à circonscrire ce qui définit le cinéma « en supprimant ce qui ne lui est pas propre dans l'espoir d'aboutir ainsi à des œuvres intégralement spécifiques » (*Cinemas*, vol. 24, n° 2-3).

Raphaël Bassan, dont le nom est associé de longue date à la mouvance expérimentale, sous-titre son *Cinéma expérimental* : « abécédaire pour une contre-culture ». Cela semble dessiner un espace à part, comme s'y employèrent les cinéastes américains qui revendiquèrent le « souterrain », l'« ailleurs » et cette « pureté ». Or, dès les premiers mots de sa présentation, l'auteur dit que cette « contre-culture » est une « part vive de la culture et culture à part entière » ; il se défend de l'enfermer dans un « ghetto », avant de narrer l'itinéraire qui a été le sien pour intégrer ce qu'il appelle tout de même un « microcosme ». Il y a donc chez lui un mouvement avéré et un refus de le définir comme délibéré. En somme, comme le tisserand qu'aimait à évoquer Merleau-Ponty, il a œuvré « à l'envers » et c'est en se retournant aujourd'hui sur le trajet qu'il a accompli, souvent pour des raisons circonstancielles, qu'il peut dessiner les contours de son objet de prédilection. Un objet « polymorphe » et, c'est l'une des qualités de son recueil, ouvert à une grande diversité de pratiques. On a ainsi plaisir à voir voisiner des noms que l'on a souvent tenus à l'écart du « microcosme » pour diverses raisons, notamment institutionnelles ou de territoires (ainsi Dwoskin, jamais présent dans les historiques de l'*underground* new-yorkais) et voir donc à l'œuvre une acception ouverte de ce terme d'« expérimental ». En même temps, le fait que les textes réunis par ordre alphabétique soient des textes déjà publiés crée des lacunes : pourquoi une entrée Richter ou Ruttmann ou Deslaw et pas Deukeleire, Kirsanoff ou Vertov ? Heureusement, des entrées thématiques et synthétiques corrigent ce boitement de l'abécédaire en abordant en outre cet ensemble non plus seulement par le versant des « auteurs », mais celui des groupes, des coopératives, des lieux de projection et des organes de diffusion.

Est-ce que la réflexion d'Eric Bullot, voyant les nouvelles conditions d'exposition du cinéma lui permettre de sortir de lui-même, de renverser son dispositif, dépasse d'une autre façon cette aporie de la spécificité? «Ce chapitre est clos» écrit-il: «désormais le cinéma ne répond plus à une vocation. Il doit répondre au contraire à la *convocation* du numérique qui bouleverse la donne: calcul des images, composition numérique, diffusion interactive, taille miniaturisée des écrans, lecture des films sur l'ordinateur ou le téléphone mobile, démocratisation des pratiques, retour du cinéma dans la chaîne des médias (radio, téléphone, ordinateur)...» (p. 14). Ou bien, en liant la question du «devenir du cinéma» à celle de «ses relations avec le champ de l'art», cette réflexion annonce-t-elle l'accomplissement de cette dissociation, au sein du cinéma, entre le cinéma pour les masses et celui qu'on a dit «pur» ou «indépendant», auquel rêvait Fondane et qui s'est révélé pour une élite sociale? Bullot est attentif aux croisements qui se sont constamment produits entre ces protagonistes du cinéma qu'on s'ingénie à appréhender dans des champs différents: ainsi Richter et Méliès, Fluxus et le *slapstick*, Epstein et Maya Deren, Buster Keaton et Michael Snow. L'originalité de sa démarche, ici d'historien, s'apparente à celle qui inspire sa pratique de cinéaste. Dans ses films il joue des glissements, des renversements, du bégaiement, mécanismes linguistiques à l'œuvre dans les productions «oulipistes» dont la combinatoire et le montage sont deux ressources essentielles. En reprenant à Hollis Frampton le titre de «méta-historien», il entend explorer «la part non accomplie des relations entre l'art et le cinéma», «les traces et les promesses», «ce qui est resté sans suite ou sans mémoire, ce qui relève de l'utopie et du présage, de l'amnésie et du symptôme»; en une formule, c'est «donner le récit de ce qui n'a jamais eu lieu» qui serait, selon Oscar Wilde, «la tâche propre à l'historien». Une histoire «virtuelle», conjuguée au futur antérieur, propre à susciter de nouvelles interprétations. C'est, en un sens, repartir des promesses dont Moussinac et Faure voyaient le cinéma être pour-

teur; sa *puissance*. D'ailleurs ce mot, déjà évoqué, traverse tout le livre. Il est évidemment en cohérence avec ce qu'on a dit, sommairement, de son dessein métahistorique – tracer des virtualités, des potentialités –, mais au-delà ou en-deçà de sa remise en circulation dans le post-structuralisme (Derrida, Deleuze), il paraît se relier aux utopies des «pionniers» de la théorie du film. Cependant les promesses du cinéma pour Faure, Moussinac et les autres excédaient ce qu'on appelle «art», puisque, au contraire, elles périmeaient les arts traditionnels (statiques), même contemporains. Le cinéma promettait plus et rien moins qu'un nouveau mode de penser: c'était cette «intelligence d'une machine» d'Epstein que Deleuze a reprise, en passant de l'esthétique au noétique. Bullot s'appuie précisément, tout au long de son livre, sur Epstein dont il commente l'occultation par les critiques dominants de l'après Deuxième Guerre (Astruc, Bazin, etc. et examine le rôle du festival de Biarritz patronné par Cocteau) signifiant une volonté d'en finir avec des hypothèses, des virtualités qu'on avait reconnues dans le cinéma «nouveau média» depuis son émergence. La «convocation du numérique» ne viendrait-elle pas renouer avec ces espérances – qui animaient aussi Vertov et qui nourrissent l'épisode du «cinéma-vérité»?

C'est pourquoi le dialogue avec le seul champ artistique paraît restreindre cette puissance. «S'agit-il de sortir du cinéma par la galerie?» demande Bullot (p.132) et plus tard, à propos de *Numéro Deux* de Godard: «s'agit-il d'un devenir-installation du cinéma?» (p. 214). Or entré au musée et dans les galeries et désormais acquis par les institutions du type FRAC pour un prix qui n'est plus celui de la pellicule (il n'y en a plus), et ne peut être celui du support et même des opérations de production – devenu insignifiant –, un prix de marché de l'art (disons 9 000 € mais pourquoi pas 200 000), le cinéma a-t-il «enfin» acquis le statut d'objet d'art au sens du marché de l'art, comme la photographie? Ce serait accréditer la déliaison du film avec la foule qui était constitutive de sa nature singulière et participait de sa

critique des autres arts (Cf. Emmanuel Plasseraud, *L'Art des foules*, 2011). Godard n'y consent manifestement toujours pas qui livre son film sur le *net* au besoin, le sort en salles et sabote l'exposition d'art qu'on lui promettait et devait lustrer le lieu d'accueil de l'avoir accueilli, quoi qu'il fit ! Cette « entrée au musée » ne serait-ce pas choisir, avec un temps de retard, la sacralisation du musée et des galeries au moment où ils ne sont plus le centre de gravité du monde de l'art qui – entend-on dire dans le « milieu » à l'occasion de la FIAC – se trouverait désormais dans les foires (Bâle, etc.) et une « biennalisation des mondes de l'art » (Cf. *Les Cahiers du musée d'art moderne*, n° 122, 2012-2013) ?

François Albera

Frédéric Gimello-Mesplomb, *Objectif 49, Cocteau et la nouvelle avant-garde*, Paris, Séguier, 2013, 278 p.

Le titre de cet ouvrage décrit assez précisément ce qu'il ambitionne de faire, en même temps que sa principale hypothèse. En effet, alors que le Festival du Film Maudit de Biarritz (1949) a déjà été largement commenté (un mémoire de DEA d'Arnaud Gourmelen, « Le Festival du film maudit et le Rendez-vous de Biarritz de 1949 et 1950 », dirigé par Francis Ramirez en 1998, dont fut tiré un article pour le n°29 de notre revue, un texte de Jean Charles Tacchella dans le collectif sur Cocteau édité en 2003 par le Centre Pompidou, etc.), Gimello prend avec pertinence le parti de replacer l'événement dans un ensemble de généalogies, à commencer bien évidemment par son inscription dans le projet global d'Objectif 49, ciné-club parisien fondé à l'automne 1948 sous le patronage de Cocteau, et dirigé par quelques représentants de la « jeune critique » (Bazin, Astruc, Doniol-Valcroze, Tacchella, etc.) comme on l'appelle alors. L'hypothèse, quant à elle, consiste à postuler la nécessité de retourner ce point de vue, dans un second temps, en envisageant Objectif 49 comme un élément déterminant, à travers la direction que veut

impulser Cocteau vers une « nouvelle avant-garde » (syntagme également repris par Bazin dans plusieurs textes, notamment « Nous autres chevaliers de l'avant-garde », *Combat*, n°1565, 16 juillet 1949), dans une autre généalogie : celle de l'émergence du concept d'« art et d'essai ». C'est ce que Gimello synthétise lorsqu'il affirme vouloir « explorer le contexte intellectuel d'émergence d'une certaine idée de cinéma et les conditions matérielles qui feront que cette idée, à l'origine marginale et « alternative », deviendra une norme communément partagée » (je n'indiquerai pas les numéros de page des citations, car ceux-ci sont le plus souvent absents de l'ouvrage, malheureusement).

Cette structure, qui place Objectif 49 au centre du livre comme au centre d'une histoire, constitue l'une des forces de l'ouvrage, dans sa volonté d'envisager toute la complexité généalogique de l'événement, en même temps que sa relative faiblesse. En effet, à la généalogie proliférante d'Objectif 49 (les accords Blum-Byrnes, l'anti-américanisme, l'efflorescence des ciné-clubs, etc., toutes choses très bien décrites par l'ouvrage) s'oppose en quelque sorte la généalogie simplifiée de « l'art et d'essai », un peu trop réduite ici au rôle joué par Objectif 49 (même si l'auteur intègre à sa réflexion d'autres éléments, sur lesquels il a déjà travaillé, comme la prime à la qualité, l'avance sur recettes, mais en les reliant néanmoins systématiquement à « l'idéologie », comme il le dit, d'Objectif 49), dont la centralité (Gimello parle d'un « événement charnière ») paraît tout à la fois paradoxale et un peu excessive. Paradoxale parce que les cinémas d'art et essai ont rapidement constitué une importante concurrence pour les ciné-clubs et ont donc participé au déclin de ces derniers ; de fait s'il existe donc une éventuelle ligne idéologique entre Objectif 49 et « l'art et essai » – c'est l'hypothèse, effectivement plausible, de Gimello – il n'existe en revanche sans doute guère de lien au plan social, alors même que l'avènement de « l'art et essai » constitue pourtant avant tout un événement social. Un peu excessive ensuite, parce que lecteur peut en effet avoir l'impression que l'auteur survalorise